



## Enthymema XXIII 2019

### Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

Università degli Studi di Milano

**Abstract** – *Meteo* esce nel 1996: è una silloge poetica di Andrea Zanzotto, i cui caratteri sono quelli della frammentarietà, della provvisorietà, dell'ibridazione. L'obiettivo è dare forma, nello spazio dei versi, alla rappresentazione di un mondo devastato, che evoca gli oggetti e i luoghi dell'infanzia per capovolgerne la valenza, che annulla il tempo storico e cronologico, attraverso una lingua che è a sua volta scomposta, e violata nelle norme grammaticali e sintattiche.

**Parole chiave** – Andrea Zanzotto; Paesaggio; Frammenti; Tempo meteorologico; Infanzia; Balocchi.

**Abstract** – *Meteo* is published in 1996: it is a book of poetry by Andrea Zanzotto, whose main characteristics are fragmentism, precariousness, hybridism. The aim is to give form, within the textual space of verses, to the representation of a devastated world, that evokes childhood's objects and places in order to overturn its significance, and erases historical and chronological time, through a broken down language.

**Keywords** – Andrea Zanzotto; Landscape; Fragments; Weather; Childhood; Toys.

Neri, Laura. "Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto". *Enthymema*, n. XXIII, 2019, pp. 483-95.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/11940>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

Università degli Studi di Milano

«A spasso» risposi «ci devo assolutamente andare, per ravvivarmi e per mantenere il contatto col mondo; se mi mancasse il sentimento del mondo, non potrei più scrivere nemmeno mezza lettera dell'alfabeto, né comporre alcunché in versi o in prosa».

Robert Walser, *La passeggiata*

## 1. Un immenso gioco di significanti

All'inizio del 1987, l'anno successivo alla pubblicazione di *Idioma*, Andrea Zanzotto riflette sulla costruzione della poesia, sull'elaborazione dei percorsi che si rivelano «tentativi di esperienze poetiche». Nelle pagine di un intervento per *il verri*, egli scrive che all'origine di ogni atto poetico è un'allucinazione dell'io, che consiste precisamente nell'«allucinazione del potere del linguaggio» («Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)” 1310):<sup>1</sup> la lingua, in tal senso, è l'espressione vitale dei movimenti armonici e disarmonici di un individuo, che non si può sottrarre dal rapporto con la realtà e con il mondo. La poesia è la realizzazione di questa lingua, nella sua forma composita di parole quotidiane e al contempo di tracce sociali e storiche; ne è «la vera anima idiomática» (1313). Il tentativo di esperienza poetica si esplica così all'interno di una dinamica della lingua che, da un lato, testimonia il valore di una necessità espressiva, dall'altro mette in campo le forze contrapposte di un'imprescindibile frammentazione. «Un immenso gioco di significanti» (1314) conduce inevitabilmente verso una tensione semantica, verso un processo costitutivo di significati che dà luogo all'esperienza poetica. È qui che Zanzotto individua il senso della lingua-idioma, nella sua modalità autoreferenziale, ma anche e soprattutto nella sua condizione esistenziale, cioè nell'atto di parlare sempre «all'altro e di altro, di tutto» (1316). La riflessione sui processi di invenzione della poesia, sulla genesi e sull'elaborazione dell'idioma, sui frammenti che illuminano l'insieme, si riverbera, lungo questo saggio, su alcuni casi significativi, nei quali la trama poetica è percorsa dal lampo di una logica luminosa, da un «intrattenibile tic» (1319) che la percorre. E nei versi del celebre *Coro dei Morti*, egli individua uno dei momenti lirici più alti della poesia leopardiana, intendendolo come un mirabile luogo di conciliazione fra i modi del tragico e i modi del comico:

Citerei, per concludere questi approssimativi accenni, un ultimo e forse massimo esempio, tratto da Leopardi. Il tremendo inno sacro cantato dai morti nello studio del dottor Ruysch – forse la più bella delle poesie leopardiane – fa da preludio al dialogo, intriso di humor nero, tra lo scienziato e le mummie. La domanda totale, quella da cui nasce ogni poesia nel suo porsi come punto prospettico entro la vita, punto di pronunciabilità nella e della vita stessa, è posta in termini tragici entro un alone comico. Nessuno dei due elementi elide o esclude l'altro. Anzi si toccano in una certa zona. E, in tre versi, affiora la poetica-lampo, o l'ARS POETICA, o la «dottrina interrogante» di Leopardi: «Che fummo? / Che fu quel punto acerbo / che di vita ebbe nome?» («Tentativi” 1318)

<sup>1</sup> Questo saggio esce per *il verri* nel 1987, poi è incluso nella sezione “Prospezioni e consuntivi” (Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* 1309-19).

Il «punto di pronunciabilità», l'interrogazione sulla vita trova una possibilità di dispiegarsi, nella poesia leopardiana, in un mirabile equilibrio, grazie al quale «nessuno dei due elementi elide o esclude l'altro». La poetica-lampo si rivela e si definisce così, nella dialettica che permette agli elementi contrastanti di coesistere, come «un'imbastitura vaga, un mormorio contraddittorio appena al di sopra del nulla, ma prepotente come la sillabazione di un tutto» (1319). La rappresentazione poetica non può che essere la costruzione di una serie di frammenti, un sistema di relazioni che ricompone quel tutto.

È questo un concetto che si ripresenta negli interventi in prosa di questi anni, e in un discorso epistolare scritto nel 1998 ma pubblicato l'anno successivo, Zanzotto ricorre di nuovo all'immagine dei frammenti per parlare della propria poesia, di un esercizio poetico che tende non alla mimesi, bensì a una mappa di luoghi.<sup>2</sup> Il luogo e la lingua sono i due poli di una tensione che percorre l'opera in versi dell'autore veneto, ma che, in particolare alla fine degli anni Ottanta, assume una direzione invariabilmente negativa e subisce, nei versi, una metamorfosi profonda: la minaccia che si profilava e si mostrava nei testi precedenti con grande evidenza si trasforma ora in devastazione, e di fronte a questo tragico scenario l'io lirico, nei ruoli di spettatore, di testimone, di protagonista, è travolto da una rappresentazione drammatica:

Uso la parola devastazione perché si ha una proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte, di sincronie e acronie velenose, di rovesciamenti di senso pur rimanendo identico il segno, ed è stato, per altro, proprio sul finire degli anni Ottanta che si è palesata la corruzione. ("Tra passato prossimo" 1367)

La lingua, scrive ancora Zanzotto, ne è conseguentemente sconvolta, e la poesia mette in crisi proprio l'idea della costruzione di un sistema, entro il vincolo di necessità espressiva a cui egli continua ad ancorare i versi e l'atto creativo. Dieci anni separano *Idioma* (1986) da *Meteo* (1996): i due interventi citati si collocano appunto agli estremi cronologici di questo intervallo temporale. Alcuni temi si ripresentano ricorsivamente lungo il percorso poetico di Zanzotto, e il concetto di una poesia che trova problematicamente una ragione di esistenza nello spazio contraddittorio tra il nulla e il tutto, nella coesistenza di tragico e comico, nella denuncia di una natura maligna a cui è necessario resistere, è un nucleo concettuale fondamentale della sua scrittura. Ma forse mai come in *Meteo* la prospettiva della lontananza ha dato esito a uno sguardo esiliato, diviso, separato da una realtà, entro la quale il soggetto percipiente continua a essere compromesso. D'altra parte la lingua, nelle raccolte poetiche precedenti, almeno dalla *Beltà* in poi, ha progettualmente rappresentato la mimesi del disordine e del caos, ha disarticolato le strutture tradizionali, ha violato norme, regole e convenzioni, alterando coesione e coerenza.

*Meteo* si presenta, per esplicita dichiarazione dell'autore, come una silloge di «lavori in corso», di «incerti frammenti» che assumono un carattere di provvisorietà, e non sono organizzati secondo un criterio determinato e preciso (*Meteo* 81).<sup>3</sup> L'io adotta uno sguardo davvero

<sup>2</sup> «Alla mia poesia, in ogni caso, non è mai mancata una certa narratività. Si possono anzi trovare spesso nuclei o frammenti di vicende, come anche figure e personaggi, su diversi piani spaziali e temporali, che costituiscono un quadro non esiguo di riferimenti, una mappa abbastanza plausibile dei luoghi dove ho sempre vissuto» (Zanzotto, "Tra passato prossimo" 1366-67).

<sup>3</sup> Scrive Andrea Zanzotto nella *Nota a Meteo*: «Questa silloge vuol essere soltanto uno specimen di lavori in corso, che hanno un'estensione molto più ampia. Si tratta quasi sempre di "incerti frammenti", risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporaneo a *Idioma* (1986). Non tutti sono datati e comunque sono qui organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse "meteorologica"» (81).

## Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

straniato e distante, come se, appunto, la scrittura poetica non potesse costituirsi altro che per frammenti.<sup>4</sup> E il frammento assume ora un valore autonomo, che certo implica il percorso ragionativo del poeta nella sequenza delle immagini, ma ne incrina il quadro dei riferimenti, mette in crisi la possibilità del sistema opera.<sup>5</sup>

Nei testi di *Meteo*, il gioco tra parole e immagini giunge inevitabilmente a una rappresentazione tragica; la minaccia che opprimeva e incuteva sul luogo e sulla lingua si è trasformata in una irrevocabile corruzione. Sembrano assolutamente annullati, rispetto alle raccolte precedenti, i labili indizi di un rapporto più autentico tra il paesaggio e l'uomo, di un'ipotesi ancora possibile di solidarietà, se pure nel magma irrazionale di una modernità che il linguaggio rende palese nei suoi meccanismi. All'oltraggio della beltà, si sostituiscono il predominio assoluto di una natura matrigna, e la violenza di un mondo che pure, in qualche modo, la poesia vuole simbolicamente rappresentare. La prospettiva adottata, allora, è quella di un io sempre più lontano, sempre più estraneo, rispetto a una scrittura che esprime, secondo un imperativo etico, le ipotesi delle rovine: «La poesia dice tutto questo e non ne può fare a meno, ma lo deve dire sempre da una specie di "esilio dentro la realtà"» («Tra passato prossimo» 1367).

Il testo che apre la raccolta, «Live», è composto da quattro versi che alternano due endecasillabi a un doppio ottonario e a un ottonario semplice in clausola: *dal vivo*, lo sguardo indagante del soggetto assume valore testimoniale, mentre affida alla scrittura autografa una funzione polemicamente straniante; la rappresentazione è quella di una invasione inevitabile, di una corruzione umana e naturale:

Sangue e pus, e dovunque le superflue  
Superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;  
un teleschermo, fuori tempo massimo,  
Diretta erutta e Balocchi («Live», in *Meteo* 7)

Gli eventi della Storia – la guerra nella ex Jugoslavia, la mafia, gli scandali di Tangentopoli, l'esplosione della centrale nucleare di Chernobyl – sono proiettati nei versi come per sineddoco, attraverso una icasticità espressiva che ne riproduce gli effetti: sangue e pus, i termini della fisicità corporea, sono i segni e i simboli con i quali si apre la poesia e la silloge. E la devastazione del mondo conduce alla reciprocità di azioni tra l'uomo e il paesaggio: la natura è violata, subisce i danni della catastrofe umana, ma a sua volta è inquinata, e invade lo spazio possibile del vedere e del guardare. Il contrasto è insito nella stessa terminologia: etimologicamente, vitalba deriva da vite bianca, ma le vitalbe si sono diffuse come rampicanti nelle zone più degradate, e dunque si moltiplicano, ostruiscono e «parassitano gli occhi». La dittologia aggettivale, «superflue superfluenti», implica proprio questo effetto ingombrante, e la figura etimologica, enfaticamente connotata dalla spezzatura, riduce le piante a elementi nocivi e parassitari. La rappresentazione della natura, nelle poesie di Zanzotto, ha subito una profonda metamorfosi: se pure precedentemente, da *Vocativo* alla *Beltà*, fino ai testi della trilogia, il paesaggio rifletteva l'impossibilità di evocare un universo ordinato, e i versi ne registravano il degrado, ora le parole cedono il passo alle immagini, perché la possibilità di vedere e di guardare è alienata dalla mediazione del teleschermo. Ora, violentemente, per il soggetto di *Meteo* si profila l'impossibilità «di porsi anche soltanto quale spettatore degli eventi» (Dal Bianco 1670); la diretta televisiva spettacolarizza ogni sguardo, anche drammatico, sulla realtà, e annulla l'autenticità di

<sup>4</sup> Osserva Stefano Dal Bianco: «I dieci anni che separano *Meteo* dall'ultimo volume della trilogia non sono dovuti a una "avara vena" dell'autore, ma alla sopravvenuta sfiducia nel concetto stesso di opera, ovvero nella possibilità di comporre un libro organico che assuma un punto di vista sul mondo» (1667).

<sup>5</sup> Scrive a tal proposito Niva Lorenzini: «Dieci anni di "incubazione" di modalità espressive nuove, sottoscriverebbe Zanzotto, che mirano alla non compiutezza, al non finito o all'ibrido come intenzionale forma strutturale del testo» (*Dire il silenzio* 35).

una dimensione vissuta, così come nega il tempo soggettivo, mentale che appartiene alla riflessione. Perché, inesorabilmente, il teleschermo colloca l'io, un io possibile, «fuori tempo massimo».

Il punto è che l'identità del soggetto è messa in scacco: il rapporto tra l'io e il mondo, in questo breve testo, giunge a un inevitabile esaurimento, poiché viene meno la condizione comunicativa. Il filtro mediatico veicola il silenzio, e il linguaggio, sede da sempre di contraddizioni, di contrasti e di antinomie logiche, abbandona ogni ipotetica declinazione personale, ogni possibilità di denunciare la propria sfiducia verso l'istituzione letteraria, e di esprimere palesemente la propria estraneità: ora l'io è assente, perché il teleschermo impone il suo idioma, «Diretta erutta e Balocchi». La scelta lessicale del verbo, *erutta*, accentua la violenza dell'immagine, e di ciò che appare ormai non predicabile; nel ritmo dell'iperbato, consiste la carica semantica del verso finale, in cui l'allitterazione della dentale sorda dei primi due termini si riflette fonicamente sulla parola in clausola: *Balocchi*. Tutto si perde nel mondo virtuale, trasformato nel gioco ingannevole di false visioni o allucinazioni.

## 2. Oggetti, immagini, infanzia

Così, sotto il segno dei *Balocchi*, si apre la silloge del 1996: le poesie-lampo sono diventate necessariamente frammenti, il loro statuto è quello della provvisorietà, secondo le parole dell'autore in nota ai testi, e il mondo infantile, da sempre celebrato nelle poesie di Zanzotto, presta un lemma privilegiato della sua area semantica alla rappresentazione tragica di un mondo devastato. Proprio nel giro di questi anni, l'autore ricorre allo stesso termine anche in prosa, per connotarlo negativamente, e riferirlo, senza alcuna ambiguità, agli oggetti sempre più desiderati dalle smanie del capitalismo contemporaneo:

Nel frattempo il futuro prossimo promette sempre più vecchi e sempre meno giovani, spesso incaramellati e intontiti da tutti i «balocchi» offerti dalla società bulimico-anoressica, dal fondamentalismo capitalistico roteante-globante di cui sopra, *schizzo* massimo perché costretto a rendere sempre più turrata, pinnacolare la, pur fantasmatica, quattrinosità di pochi – e anche lo sviluppo della scienzotecnica a loro esclusivo servizio – e insieme a dissanguare i più, sempre però lasciando intatti i peggiori residui di pseudofedi e le libidini di «pulizie etniche». («Tra passato prossimo» 1374)

Alla lucida previsione dell'inasprimento di un divario sociale tra ricchi e poveri, corrispondono le illusioni e il miraggio dei «balocchi», segni e simboli di una severa polemica nei confronti della modernità. E se i balocchi perdono la loro connotazione ludica entro questo universo derealizzato, il paesaggio è contaminato e infetto. Quel paesaggio con cui l'io lirico è sempre e costantemente compromesso, con il quale entra in rapporto osmotico e conflittuale, è ora mostrato dal linguaggio nel suo aspetto degradato.<sup>6</sup> La medesima immagine delle vitalbe, in un contesto di grigia e di cupa negatività, torna in un'altra poesia di *Meteo*, e domina i luoghi della rappresentazione poetica: «Sedi del grigiore / sedi delle disfatte vitalbe» («Sedi e siti», in *Meteo* 65-66). Caricate dalla stessa aggettivazione, le piante si accumulano e ostruiscono la vista, come nella poesia di apertura, sono inutili, e ingombrano una sede, un sito, il luogo dal quale l'io è ormai annullato e ritratto, perché l'unico ruolo focalizzato è ora assunto da un non identificato tu, interlocutore sfuggente e indeterminato di un discorso non più dialogico:

<sup>6</sup> Scrive Franco Sepe: «in *Meteo* e *Sovrimpressioni* – e poi anche in *Conglomerati* – [...] il fuoco del discorso è costituito dalle mutazioni patite dal paesaggio, mutazioni in buona parte dovute al massiccio e abnorme intervento dell'uomo sull'ambiente per piegarlo alla logica dello sfruttamento e del massimo profitto o, indirettamente, allo stravolgimento del regolare andamento climatico dalle emissioni di gas (buco nell'ozonofera, effetto serra)» (424).

## Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

Volo del grigiore  
glomi e glomi delle superflue  
superfluenti vitalbe  
tu del superfluo  
e accanito raccogliersi-in-luogo  
e intensità di luogo, testimone (“Sedi e siti”, in *Meteo* 65)

Il caos babelico che ha caratterizzato a lungo la lingua poetica di Zanzotto, ma che lasciava aperta la via al «coraggio della realtà»,<sup>7</sup> si trasforma in una rappresentazione iconica della natura, in cui il gioco tra parole e immagini assume una connotazione drammatica, in cui i processi iterativi e accumulativi della lingua mettono in scena la «cadaverizzazione della nostra storia», la «catastrofe dei luoghi» (“Tra passato prossimo” 1367, 1370), e la chiusura di un rapporto sempre cercato tra l’individuo e il paesaggio.<sup>8</sup> Le piante parassitarie invadono lo spazio poetico in maniera totalizzante, e la conseguenza dell’alienazione del soggetto è innanzitutto la sospensione dei riferimenti spazio-temporali. Luci, colori, ambienti naturali mostrano il loro aspetto più velenoso, affetto da quella proliferazione che restituisce immagini distorte: «ecco aprirsi lo scempio umilissimo», dove uno «strenuo stento di prati oltre i prati» è assalito dalle vitalbe, «e incontenibili soprusi di / guizzi e vertigini, pensieri vizzi» infrangono ogni intesa possibile tra uomo e natura (“Sedi e siti”, in *Meteo* 66). Non solo il luogo e lo spazio: anche il tempo non corrisponde più a una dimensione nota o conoscibile. I frammenti della scrittura non possono essere organizzati secondo un riferimento cronologico, o soggettivo, o perfino stagionale; «nessuna sequenza temporale precisa», scrive Zanzotto in nota, sorregge queste poesie, che devono la loro condizione di esistenza a lacune, a salti, a vuoti, a sovrapposizioni, al ritmo incostante e imprevedibile di un’ipotesi meteorologica.

Non è un caso che si ripresenti qui l’immagine del «Paese dei Balocchi», in cui tutto diventa futile, inutile, irreali, in cui di nuovo la determinazione del luogo perde la connotazione fantasiosa e immaginativa, per assumere il significato antitetico e contrastante di uno spazio angusto, chiuso, ribaltato nella funzione appositiva che assume l’ultima strofa:

Sede del grigiore – già luogo,  
recinzione vaga del superfluo –  
ma non ti è lesinato il lucignolo di un verso (“Sedi e siti”, in *Meteo* 66)

Nulla rimane della valenza assiologica del mondo dell’infanzia, dove la litania del *petèl* rappresentava la regressione linguistica a uno stadio di purezza ingenua.<sup>9</sup> L’incontro con la modernità,

<sup>7</sup> Rispondendo a un’intervista di Ferdinando Camon nel 1965, Zanzotto registrava il morbo e il degrado che contaminavano il mondo, ma ne individuava il luogo di adesione del linguaggio, la possibilità effettiva di una reazione di cui la poesia si faceva strumento privilegiato: «I mali ci sono, è vero che l’atmosfera è miasmatica, è vero che il morbo “pizziga ogni giorno” qualcuno, come diceva un antico cronista. E cresce la dismisura della scienza-potenza, che deve invece essere coordinata a una origine, a un fondamento che attende di essere sempre più illuminato. Bisogna rendere eloquenti secondo l’umano tutte le forze alloglotte con cui ci si deve misurare. Ma occorre una fiducia nell’origine, nel “coraggio” iniziale della realtà, di cui, mi pare, la poesia è l’espressione più ostinata» (156).

<sup>8</sup> Scrive Clelia Martignoni: «Via via Zanzotto si è fatto poeta-antropologo ed ecologico, perciò nonostante le apparenze ritratte e sedentarie, va riconosciuto in lui un poeta di acuta coscienza civile, decifratore e interprete ossessivo-veggente delle catastrofi odierne spiate per dettagli nel paesaggio a lui caro» (207).

<sup>9</sup> Osserva Emanuele Zinato, a proposito del significato dell’infanzia nei testi di Zanzotto, e del valore di un saggio, “Infanzie, poesia, scuoletta” (1973), incluso in *Fantasie di avvicinamento* (1991): «Il nesso fra infanzia e poesia non è dunque per Zanzotto pura regressione e sprofondamento del secondo termine

## Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

con i nomi di oggetti e immagini *consumati* dal neocapitalismo degli anni sessanta, si rifrangeva nella valenza ironica e parodiante della lingua che, disarticolando strutture semantiche e nessi sintattici, continuava ad assicurare allo sguardo ingenuo dell'infanzia il suo valore originario e contrastivo: l'epigrafe di "Sì, ancora la neve" ne mostrava paradossalmente il senso («"Ti piace essere venuto a questo mondo?" / Bamb.: "Sì, perché c'è la STANDA»<sup>10</sup>). In questo testo di *Meteo*, invece, il «Paese dei Balocchi» è appunto «sede del grigiore» (e torna il monocromatico aspetto delle disfatte vitalbe), «già luogo» (quindi non luogo), vago contenitore dell'effimero desiderio di possedere. E la dimensione metapoetica della scrittura, ben lontana dal costituire un'ipotesi salvifica, affida perfino alla poesia un ruolo ridotto, se nel finale la voce si rivolge allocutivamente a una seconda persona singolare, indeterminata, per un'ultima concessione: «ma non ti è lesinato il lucignolo di un verso». Zanzotto, attingendo ancora dal mondo dell'infanzia, allude a un preciso riferimento identificante, il nome proprio dell'amico di Pinocchio; ma al contempo ibrida le sfere semantiche, muovendo, come sempre, dalla lingua e dalla grammatica: *lucignolo* diventa un nome comune, e corrisponde all'esile residuo di un verso che la scrittura per frammenti di *Meteo* può a stento rappresentare.

Se dunque il tempo meteorologico scandisce il ritmo imprevedibile dei lampi poetici di questa raccolta, il soggetto non può che ritirarsi dietro la forma impersonale di un *non si sa*, che pone un limite alla possibilità di conoscenza, nell'incertezza, nel dubbio, nella sospensione della voce, di un dittico senza titolo:

Non si sa quanto verde  
sia sepolto sotto questo verde  
né quanta pioggia sotto questa pioggia  
molti sono gli infiniti  
che qui convergono  
che qui s'allontanano  
dimentichi, intontiti ("Non si sa quanto verde I", in *Meteo* 19)

Le potenzialità negate della conoscenza riflettono sul paesaggio contemporaneo i modi della percezione soggettiva, di un io che, dimidiato e alienato, si ritira dietro la forma impersonale; il processo gnoseologico si arresta, perché la possibilità di verbalizzare il mondo si esprime solo in negativo.<sup>11</sup> All'iterazione anaforica del *non-si-sa* («Non si sa quanto verde», «Non-si-sa Questo è il relitto»), corrisponde la ricorsività dell'avverbio dubitativo *forse* e dell'interrogativo *quanto*, che investono dell'incertezza espressiva tutte le immagini della natura. Il verde è reticente, devastato, violato, ulcerato, e nello spazio di una rappresentazione che sembra negare a se stessa ogni referenzialità, «questo ricchissimo nihil» si sottrae alla possibilità di attribuire un

nel primo, ma si qualifica come "atto di agnizione", riconoscimento, ricerca di autenticità: la luce incerta che il poeta proietta sull'infanzia non è segnata dal puro incantamento e sfumata nello stupore e nell'ammirazione ma è *insieme ammirazione-angoscia*, insita nella vigile fatica di un lavoro conoscitivo» (42).

<sup>10</sup> "Sì, ancora la neve" è una poesia della *Beltà* (1968) in cui, significativamente, la mimesi linguistica è condotta ai limiti della possibilità espressiva: non si parla più, ma «si bruisce e si ronza e si cicala-ciàcola» (*Le poesie e prose scelte* 273-76). Scriveva Alfonso Berardinelli in un saggio del 1992, quattro anni prima di *Meteo*: «La lingua media della classe media non è mai riuscita a entrare davvero nella poesia di Zanzotto. La sua lirica era di ascendenza illustre e di destino estremistico. [...] In una poesia di Zanzotto è più facile che entri un satellite artificiale, un composto chimico, una centrale atomica o un'astronave che una stazione ferroviaria, l'ufficio di un manager, il linguaggio di un impiegato (i supermercati e la televisione, sì, perché sono riscattati dallo sguardo dei bambini)» (26).

<sup>11</sup> La memoria poetica agisce come sintomo e stimolo, lungo tutto il percorso di scrittura. La messa in crisi del senso transitivo e referenziale dell'espressione linguistica è un tema esplicito nella *Beltà*; i due versi finali della parte XVI di "Profezie o memorie o giornali murali" ne rendono evidenti i limiti: «Tanto, in questo fondo, / resta del processo di verbalizzazione del mondo» (*Le poesie e prose scelte* 343).

## Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

nome alle cose: «Ti sottrai, ahì, ai nomi / pur avendo forse un nome / e pur sapendone qualcosa?» («Non si sa quanto verde II», in *Meteo* 20). La memoria poetica continua a riportare alla superficie della coscienza e del linguaggio le figure e le elaborazioni del pensiero che avevano rappresentato temi importanti delle poesie precedenti, o lampi di esperienze in versi: il senso ossimorico del «ricchissimo nihil», l'esperienza sensibile dell'«estremo verde», la rivisitazione di un luogo indagato rinviano a un testo di *Vocativo*, «Da un'altezza nuova», citato nel finale e in nota dall'autore stesso. Ma l'instabilità del rapporto tra nome e cosa giunge con *Meteo* a una conseguenza estrema, e comporta la messa in crisi della pronunciabilità, il capovolgimento valoriale degli elementi del paesaggio, che porta con sé, innanzitutto, il cedimento del presupposto che aveva rappresentato la condizione della poesia: il principio di resistenza, dietro la mimesi del brusio indistinto del mondo. Oltre a testimoniare l'inautenticità della lingua, i versi attraversano scene di desolazione, a cui l'io assiste, impotente e ritratto: il rapporto tra soggetto e paesaggio, che il poeta ostinatamente mette in scena, non può che mostrarsi ora sotto il segno di una lotta. Il dubbio, certo, investe anche l'esercizio poetico: Zanzotto continua a fare poesia parlando di poesia, la lingua coinvolge se stessa entro questo gioco sinestetico di riferimenti, dove un «sordo movimento di luce si / distilla in un suono effimero» («Non si sa quanto verde II», in *Meteo* 19). D'altra parte il discorso metapoetico è inscindibile dai versi stessi:

Riguardo ai «veicoli metapoetici», io non li percepisco neanche, perché passo dalla poesia alla metapoesia senza accorgermene. A qualcuno dei lettori questo autoparlarsi può dare l'impressione di un passaggio brusco, per me è invece inavvertito, anche nella quotidianità. Faccio un esempio. Vado in osteria, ogni mattina; a un certo punto qualcuno bestemmia. Quella bestemmia non è affatto una bestemmia; è un intercalare, un'espressione fatica, una metabestemmia priva di contenuto. Così capita anche in poesia. La poesia che parla di se stessa lo fa senza accorgersi. E ho anche scritto altre volte, ma chissà quanti l'hanno detto, che non c'è poesia che non parli anche di se stessa.<sup>12</sup>

Lo spazio di questa dimensione metapoetica è quello di una intersezione tra l'atto di parola e lo sguardo sul mondo, tensioni della scrittura che, però, vengono ugualmente travolte dalla messa in scacco di una lingua che cerca una propria ragione, e «sogna altri viaggi», ma sembra approdare alla dissoluzione di sé e del paesaggio:<sup>13</sup> «Leggende», titolo di un altro componimento di *Meteo*, evoca luoghi e tempi diversi, proiettati in un orizzonte dove gli eventi climatici sono sconvolgenti, dove il gelo, la grandine accompagnano l'incupirsi cromatico, dalle «battaglie tra blu e verde» ai «grigi e blu segreti insetti», e la pesantezza del cielo sprofonda sulle erbe. Il «più cupo maggio del secolo» si appella all'immagine della neve, tema ricorsivo nella poesia di Zanzotto, qui investita dall'ottenebrarsi dello sguardo dell'io, e interlocutrice di una voce indagante:

Mai mancante neve di metà maggio  
chi vuoi salvare?  
Chi ti ostini a salvare? («Leggende», in *Meteo* 24)

Gli interrogativi del soggetto non possono avere risposte, di fronte a una cerimonia della natura che sembra davvero esaurita. Ancora una volta Zanzotto allinea forme contrastanti,

<sup>12</sup> Questo passo dell'intervista è significativamente preceduto da alcune considerazioni in cui Zanzotto affronta la questione della memoria poetica, e dei casi di autoriferimento che egli chiama *ritorni* (*L'«Iper-sonetto» oggi* 183).

<sup>13</sup> Niva Lorenzini sostiene che nella poesia di Andrea Zanzotto, dalla *Beltà* fino a *Meteo*, «dirismo e realismo si espongono a uno tra i più profondi sconvolgimenti epistemologici che il secolo abbia sperimentato» (*La poesia* 150).



aggrega termini appartenenti ad ambiti semantici eterogenei, mentre l'iterazione anaforica dell'aggettivo, nella terzina finale, fa emergere una inconciliata fusione tra il naturale e l'artificiale:<sup>14</sup>

Acido spray del tramonto

Acide radici all'orizzonte

Acido: subitamente inventati linguaggi ("Leggende", in *Meteo* 24)

Il vincolo della necessità espressiva trova riscontro in un impegno etico fondamentale: la «verbalizzazione» di un mondo caotico e inaccettabile si rifrange in un linguaggio informe, disarticolato, talora privo di connessioni logiche, deficitario di coesione e di coerenza, spinto ai limiti dell'incomunicabilità. La tecnica invade il paesaggio, i fenomeni climatici sconvolgono il ritmo naturale delle stagioni, il tempo meteorologico è fuori controllo; la poesia prova dunque ad aprirsi uno spazio, frammentario, provvisorio, alludendo a un ordine e a un riferimento non più riproponibili: «Ti proponi, rapina inesplicabile / in tenerezze, inospitate valenze / là-sotto, oltre la sonda – sorti / in ordinate ed ascisse» ("Colle, ala", in *Meteo* 37). Le scene sono evocate da una lingua scomposta, perché innanzitutto è il paesaggio che subisce la prima e più profonda violazione; così che la dinamica tra parola e immagine giunge a una tragica rappresentazione della «realtà materica», e la percezione sensoriale veicola il caos di un universo impronunciabile; la devastazione, le «sincronie e acronie velenose», il «rovesciamento di senso», di cui Zanzotto parla nelle pagine in prosa, si riproducono nelle strutture linguistiche, lungo un discorso poetico che cerca il referente, ma continua ad affermare l'impossibilità di organizzarlo con coerenza.

### 3. I colori dei prati

Nello spazio del gioco tra significante e significato, la categoria dell'*adiectio* costituisce il fenomeno più emblematico, e conduce a un processo di scomposizione della lingua che assume una forma ludica e combinatoria:<sup>15</sup> le aggregazioni foniche, le somiglianze etimologiche, il trascinarsi sillabico originano nei testi figure di aggiunta e di ripetizione che non intendono semplicemente iterare, ma da un lato costruiscono una rete di citazioni e di auto-citazioni, dall'altro disperdono il senso, ribaltando sul piano di una rappresentazione tragica questo gioco del linguaggio e sperimentando la molteplice potenzialità del paradigma linguistico. Proprio come il riferimento agli assi cartesiani che, tematizzati nei versi di "Colle, ala", evocano il rapporto saussuriano tra *langue* e *parole*. Così che, nella desolazione di un paesaggio, in cui perfino il cielo «anelò / a non essere. E non ritornò» ("Colle, ala", in *Meteo* 37), si collocano le *C Colline*, o il *P Procedimento*, dove le lettere C e P «sono da intendere», secondo Dal Bianco (1676), «come introduzioni mancate, allusioni matematiche, formule, cifre del nominalismo esasperato». In questo caso l'ordine alfabetico assottiglia il paradigma, come se la poesia volesse mostrare *in fieri* il gioco combinatorio delle possibilità della *langue*, rinunciando all'uso sintagmatico, alla selezione della *parole*.

<sup>14</sup> Niva Lorenzini ha parlato di un «circuitto LIVE, che centrifuga naturale e artificiale, fenomeno e pseudo-evento, esperienza e virtualità, mescolando autentico ed inautentico» (*La poesia* 153). Sulla stessa linea, Andrea Cortellessa sostiene che l'ultima stagione di Zanzotto «non fa che estremizzare questa percezione di un reale infinitamente mescolato fra "naturale" e "artificiale"» (10).

<sup>15</sup> Andrea Cortellessa: «il linguaggio con la sua infinita produttività tragico-ludica si accampa in primo piano, allontanando ulteriormente "le rappresentazioni dei veri realia"» (10); Emanuele Zinato: «La manipolazione di tipo inconscio-infantile delle parole altera così, traendo ludico piacere, la trasparenza fra significante e significato prevalente nell'uso conscio-adulto, storicamente determinato, del linguaggio» (41).

## Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

Certo, questo comporta anche un'altra conseguenza, innanzitutto sul piano dei rapporti denotativi e connotativi dei termini e dei nuclei lessicali: nomi che indicano elementi naturali sono caricati simbolicamente, fino ad assumere essi stessi le proprietà degli effetti nefasti, degli eventi climatici e delle trasformazioni artificiali che agiscono violentemente sul paesaggio, sull'uomo, sulla sua dimensione individuale e sociale. Il trittico dedicato ai papaveri impone una nuova gamma cromatica alla dimensione figurativa di *Meteo*, ma il rosso viene ora a rappresentare anche il sangue delle stragi belliche; tempo del mondo: la guerra nella ex Jugoslavia. Tutto il luogo è invaso da questo iperbolico sconvolgimento, e i confronti, i paragoni mettono in scena le difformità di quell'universo naturale: «i calabroni si fanno sempre più enormi», «e le limacce budella a stravento su verzure»; i prati sono assaliti da «nuovissime zanzare-tigri», da «zecche-Lyme» portatrici, scrive l'autore in nota, del morbo della borreliosi (35). E il paesaggio è dominato dai papaveri, che «sfidano a sangue / per un nanosecondo il niente», si moltiplicano, come le vitalbe, ma avvampano di rosso spazi indistinti, assumono la forza aggressiva e la brama frenetica di fronte alle quali l'io si ritrae, decisamente:

Fieri di una fierezza e foia barbara  
sovrabbondanti con ogni petalo  
rosso + rosso + rosso + rosso  
      coup de dés maledetto  
      sanguinose <sup>potenze</sup> dilaganti,  
      quasi ognuno di voi a coprire un prato intero –  
da che  
da che mondi stragiferi  
stragiferi papaveri (“Altri papaveri”, in *Meteo* 33)

Nella fitta trama di iterazioni, le parole si riflettono specularmente da un verso all'altro, costruendo una serie infinita di rimandi, in una struttura per ripetizioni e riprese entro la quale il gioco linguistico, lungi dall'essere fine a se stesso, mira a elidere le regole, mostrandone con evidenza l'arbitrarietà e il carattere convenzionale. La necessità è quella di infrangere le norme grammaticali e sintattiche, per proporre un diverso accordo, entro una forma poetica labirintica, che pur dia voce al mutamento di una realtà che si trasforma e travolge, in questo processo, il soggetto, il luogo, gli strumenti poetici.<sup>16</sup> Le procedure di accumulazione, le corrispondenze e le figure dell'*adiectio* trovano nel terzo verso la forma più esasperata: «rosso + rosso + rosso + rosso»; i suoni allitterativi della labiodentale («Fieri di una fierezza e foia») enfatizzano la sovrabbondanza dei papaveri, che si riflette nell'anadiplosi della forma aggettivale: «da che mondi stragiferi / stragiferi papaveri». Alla duplicazione lessicale, corrisponde un effetto amplificato di sospensione: frequentemente, infatti, le riprese della stessa parola, o del medesimo sintagma, producono una pausa che dà risalto al tema; la predilezione dell'autore per le parole sdruciole in clausola trova riscontro nella rilevanza di questi due versi, in posizione centrale.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Stefano Agosti analizza il rapporto tra soggetto e linguaggio in funzione di una particolare dinamica tra gli ordini del discorso: «Ebbene, è proprio il linguaggio in posizione metonimica che si configura come lo strumento suscettibile di dar conto della posizione “pascaliana” del Soggetto, quale si ha a partire da *Meteo*: posizione passiva di ascolto (e di auscultazione) di quanto sta al di là degli ordini del discorso, e che Lacan denomina come il “Reale”, o anche la “Cosa”, e che nel caso di Zanzotto corrisponde a quel “fuori”, a quell'esteriorità assoluta che può essere sia la Natura nella sua materialità e cecità, e di cui dà atto soprattutto *Meteo*, sia la stessa realtà psichica, anch'essa esterna agli ordini del discorso, e di cui dà atto soprattutto *Sovrimpressioni*» (153).

<sup>17</sup> Dichiara Zanzotto, in un'intervista: «Quella che appare casualità, messa sotto questa radiografia, rivela una sua necessità, un percorso che non poteva non esserci. [...] La sdruciola in clausola, per esempio, è per me prima di tutto una piacevole variazione. Significa anche dire ai lettori: “Guardate, ricordatevi

## Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

Le stragi sono un argomento che attraversa trasversalmente *Meteo*, e nel trittico dei papaveri rappresentano la causa scatenante dell'orrido paesaggio a cui dà forma la poesia: sono le «sanguinose <sup>potenze</sup> dilaganti», dove il termine *potenze* rimanda al significato denotativo di una forza violenta esercitata sul mondo e sul linguaggio, ma al contempo allude alla disposizione grafica, alla sua valenza matematica, in esponente, in virtù della quale la forma di una parola parla di se stessa. Il riferimento al linguaggio simbolico e logico, che esprime in modo autoreferenziale la potenza scritta in potenza, investe anche la forma aritmetica della somma, rappresentata figurativamente nel verso precedente; ma i versi non fanno altro che mettere in evidenza i limiti di una commistione con tali linguaggi, poiché anche il potere dell'espressione matematica non funziona. Compaiono, entro tale universo patologicamente corrotto, le figure dei cecchini, nell'ultima parte di questa poesia, i cui tiri producono «pozze di sangue», dove la *geminatio* del verbo *correre* dà luogo alla terribile scena della fuga di uomini, di corpi che cercano vanamente di difendersi, in un'immagine da inferno dantesco:

Correre Correre  
coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi  
correre correre per chi  
corre e corre sotto calabroni e cecchini  
e in orridi papaveri fini<sup>18</sup> (“Altri papaveri”, in *Meteo* 33)

La poesia successiva riprende nel titolo l'azione della precedente, “Currunt”, e conduce ai limiti estremi la negatività dei papaveri; l'effetto devastante e la «proliferazione-metastasi» qui perdono la connotazione politica, legata a un evento bellico, e la lingua afasica della poesia stabilisce un vincolo temporale, *oggi*:

Papaveri ovunque, oggi, ossessivamente essudati,  
sudori di sangui di un  
assolutamente  
eroizzato slombato paesaggio,  
sudore spia  
di chissà quale irrotta malattia (“Currunt”, in *Meteo* 35)

L'allitterazione consonantica riguarda questa volta la sibilante, e di nuovo costruisce aggregazioni di senso intorno al tema dei papaveri. Ma queste catene analogiche implicano un movimento centrifugo che cerca il referente, e lo disperde nell'inesausta tensione al disordine. La dimensione umana e la dimensione della natura invadono reciprocamente i propri ambiti, e la morfologia dei versi riflette il caos babelico, oggetto della percezione dell'io. La vertigine negativa che ha esplicitamente connotato i *balocchi* di “Live” e di “Sedi e siti”, coinvolgendo nella polemica i linguaggi mediatici, i tecnicismi, la modernità esuberante e fatiscante, ha investito gli oggetti e i luoghi delle poesie di *Meteo*, non solo rappresentando il reale per frammenti, ma travolgendo quei frammenti nell'immagine di un paesaggio corrotto, violato da una «irrotta malattia». Il punto è che il percorso non prevede affatto un obiettivo di purificazione finale,

che le sdruciole valgono diversamente”. Sì, perché c'è addirittura un istinto pedagogico: in poche parole, fornisco un campionario delle possibilità» (*L'«Ipersonetto» oggi* 187).

<sup>18</sup> Riguardo a tali poesie, scrive Nicola Gardini: «L'uomo ha avuto il potere e il torto di rendere simile alla sua storia la stessa natura. I papaveri hanno il colore violento del sangue bosniaco e il paesaggio rimbomba di fragore bellico» (20). Stefano Dal Bianco commenta questa ultima parte con un doppio riferimento: «Il *rosso* dei papaveri diventa emblema delle stragi in atto nella ex Jugoslavia, ma si trascina dietro anche il ricordo dell'ineffabile corsa del compagno partigiano falciato nel rastrellamento del 10 agosto 1944» (1674).

né le successive e più ampie raccolte, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, ipotizzeranno universi migliori. Impossibile sembra ora una coesistenza, se pure conflittuale e sofferta, con ciò che è contaminato dal morbo e dal degrado, e all'io lirico non rimane che ritirarsi. È vero che labili bagliori o incerti segni dell'antica elegia sembrano proiettarsi nel giallo dei topinambùr, ma anch'essi provengono «da chissà dove, chissà se prima o mai più» (“Topinambùr”, in *Meteo* 59).

Il luogo di adesione del linguaggio è proprio lì, dove si diffonde questo male radicato che la lingua afasica della poesia può ancora rappresentare. Nell'atto di un ripiegamento intimo, lungo i versi della strofa finale di “Tempeste e nequizie equinoziali”, Zanzotto segnala in nota l'autoriferimento poetico rispetto a un componimento della *Beltà*, intitolato “Al mondo”, ma la pericolosa frammentarietà del mondo ora investe sia il soggetto percipiente, sia l'idioma che ne veicola la condizione d'esistenza: «Ripeto: in fondo – era il mondo / o ero io come al solito a inframmentarsi?» (“Tempeste e nequizie equinoziali”, in *Meteo* 53). Anche la scrittura, al limite della resistenza, si affida alle «sadiche leggi» di un edonismo privo di senso, aggredendo e confrontandosi con le pratiche del sesso estremo («Non ottenesti tu forse la massima pratica orgastica / a testa infilata entro un sacchetto di plastica?»; “Tempeste e nequizie equinoziali”, in *Meteo* 53), scontrandosi con la logica assurda del consumismo a tutti i costi, nello spazio di un paese in cui i balocchi si giocano «l'ultimo filo» (“Sedi e siti”, in *Meteo* 66). A questo punto, la trama di echi e di risonanze, le iterazioni, i silenzi, le sospensioni, la scomposizione del sistema linguistico di *Meteo* giungono a porre due interrogativi finali: «provvedereste?», «Salvereste?» (“Erbe e Manes, Inverni”, in *Meteo* 74). Ma sono le stesse domande che testimoniano lo sgo-mento del mondo, e l'aporia insolubile della poesia.

#### 4. Bibliografia

- Agosti, Stefano. *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*. Il Saggiatore, 2015.
- Berardinelli, Alfonso. “Poesia della lingua e del luogo. Su Andrea Zanzotto”. *Linea d'ombra*, n. 67, gennaio 1992, pp. 23-27.
- Camon, Ferdinando, a cura di. *Il mestiere di poeta*. Lerici, 1965.
- Cortellessa, Andrea. “Andrea Zanzotto. La scrittura, il paesaggio”. *Poesia*, n. 135, gennaio 2000, pp. 5-10.
- Dal Bianco, Stefano. “Profili dei libri e note alle poesie”. *Le poesie e prose scelte*, di Andrea Zanzotto, pp. 1379-1682.
- Gardini, Nicola. “Gli incerti segni della poesia”. *Poesia*, n. 97, luglio-agosto 1996, pp. 20-21.
- Lorenzini, Niva. *La poesia italiana del Novecento*. Il Mulino, 1999.
- . *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*. Carocci, 2014.
- Martignoni, Clelia. “Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?”. *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Aspasia, 2008.
- Sepe, Franco. “Eclissi climatica e metamorfosi paesaggistiche nella poesia dell'ultimo Zanzotto”. *Reflexe eines Umwelt- und Klimabewusstseins in fiktionalen Texten der Romania*, a cura di Cornelia Klettke e Georg Maag, Frank & Timme, 2010, pp. 423-37.
- Stefanelli, Luca. *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*. Mimesis, 2015.

Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto

Laura Neri

- Zanzotto, Andrea. "Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)". 1987. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. 1310-19.
- . *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*. Mondadori, 1991.
- . *Meteo*. Con venti disegni di Giosetta Fioroni, Donzelli, 1996.
- . "Tra passato prossimo e presente remoto". 1999. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. 1366-77.
- . *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Marco Villalta, Mondadori, 1999. I Meridiani.
- . "L'«Ipersonetto» oggi. Intervista a cura di Guglielma Giuliadori". *Allegoria*, n. 55, 2007, pp. 181-89.
- Zinato, Emanuele. "Tra infanzia e storia. L'apprendistato linguistico di Andrea Zanzotto". *Hortus. Rivista di poesia e arte*, n. 17, 1995, pp. 41-45.